

Margit Stadlober

Die Marke Alpen in der Malerei und der Grafik einer Zeitenwende

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 117–137
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_10

© 2024 bei Margit Stadlober
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz,
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.
Ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil. Margit, Stadlober, Projektleitung Kunstgeschichte Steiermark | Universität Graz, Institut
für Geschichte, margit.stadlober@uni-graz.at

Zusammenfassung

Der Beitrag widmet sich der Genese der topografischen Landschaftsdarstellung am Fallbeispiel der Alpen im 15. Jahrhundert. Ihre zerklüfteten und verschneiten Felsformationen werden immer naturgetreuer in Szene gesetzt und wirken als „Branding“ der Malerei und der Grafik des frühen 16. Jahrhunderts. Es zeichnen sich die Kategorien der reinen Topografie als autonome Landschaft, deren künstlerischer Stellenwert zu diskutieren bleibt, ferner der kunstvoll ausgebauten Topografien und der weiter wiederholten Topografien ab, für die markante Fallbeispiele abgehandelt werden. Ein Streifzug führt mit den Künstlern wie Albrecht Dürer von den Westalpen zu den südlichen Ostalpen und mit Albrecht Altdorfer in die Gebirgsketten Salzburgs und Oberösterreichs. Dabei ergeben sich neue Erkenntnisse zu den reisefreudigen Künstlern und ihren nicht unbekannten Werken.

Schlagwörter: Topografie, Alpen, Malerei, Grafik, Dürer, Altdorfer, Landschaft

Abstract

The article is dedicated to the genesis of topographical landscape representation using the example of the Alps in the 15th century. Their jagged and snow-covered rock formations are presented more and more realistically and act as a “branding” of painting and graphics of the early 16th century. The categories of pure topography as an autonomous landscape, whose artistic significance remains to be discussed, as well as artistically developed topographies and further repeated topographies, for which striking case studies are discussed, emerge. A foray takes artists such as Albrecht Dürer from the Western Alps to the southern Eastern Alps and with Albrecht Altdorfer into the mountain ranges of Salzburg and Upper Austria. This results in new insights into the artists who love to travel and their not unknown works.

Keywords: Topography, Alps, painting, graphics, Dürer, Altdorfer, landscape

Vorgeschichte

Seit Jahrzehnten unternimmt die kunstwissenschaftliche Forschung mit mehr oder weniger Erfolg Versuche, frühe autonome Landschaften des auslaufenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts topografisch zu bestimmen. Es ist ein wichtiges Unterfangen, da durch diese Lokalisierungen entscheidende Erkenntnisse über Aufenthalte und Reiserouten der Künstler sowie Werkzuschreibungen getroffen werden können. Trotz dieser wertvollen Ergebnisse scheint eine derartige Forschung in der Kunsthistorik einen schwierigen Stand zu haben.¹ Es gibt auch einen klaren Grund dafür. Die fruchtbringenden Recherchen beruhen auf sogenannter Regionalforschung, die, obwohl eine lange Tradition aufweisend, heute ein verkanntes Arbeitsgebiet darstellt. Um dem entgegenzuwirken ist festzustellen, dass historische Topografien fächerübergreifend als informationsreiche Wissensspeicher auszuwerten sind. Alle Werke mit topografischen Anteilen des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts können an dieser Stelle nicht behandelt werden, vielmehr wird eine repräsentative Auswahl getroffen und zudem der Schwerpunkt auf die Wiedergabe der Alpen gelegt. Maximal sind die hier vorgestellten Erkenntnisse als Anstoß zu einem Erfolg versprechenden Forschungsvorhaben zu verstehen. Es handelt sich um Bilder und Bildfolgen der Malerei und Blätter in grafischen Techniken, wobei zu unterscheiden sein wird, welche Form von topografischer Realität sie enthalten und weiters wo ursprüngliche Motive wiederholt und weiterverarbeitet werden. Es werden die Kategorien „Topografie, künstlerisch erweiterte Topografie und Topografiewiederholung“ zu entwickeln sein, wobei den reinen Topografien offensichtlich ein geringerer Wert als Arbeitsunterlage zuerkannt erscheint. Letztere vertreten den Bildtypus der autonomen Landschaft, der langsam, aber unaufhaltbar in die großen Themenkategorien der bildenden Kunst hineinwächst.

Der Vorreiter in dieser neuen Landschaftsdarstellung ist Albrecht Dürer. Das auf seinen ersten Wanderjahren ihm zugeschriebene Gemälde „Die wunderbare Errettung eines ertrunkenen Knaben in Bregenz“², um 1492 zeigt in seinem Szenarium am südöstlichen Uferabschnitt des Bodensees bei Bregenz im Hintergrund über der Ortschaft Rheineck und der heutigen Kleinstadt Rorschach den zerklüfteten Altmann und den mächtigen Säntis (höchster Berg des Alpsteinmassivs in den Appenzeller Alpen).³ „Die Umstände der Altarstiftung und die Zuschreibung der Tafel an Dürer betreffend bleibt das Gemälde ein » sehr reizvolles Problem«, um eine Formulierung Stanges aufzugreifen.“⁴ Die Berge wirken noch etwas schablonenhaft, zeigen aber in ihren Umrissen bereits überzeugende topografische Übereinstimmungen. Mit diesem naturalistischen Darstellungsgrad schließt Dürer an die Alpendarstellung des Konrad Witz in seinem „Wunderbaren Fisch-

zugs Petri^{“5} an. Beide Gemälde sind der Kategorie der künstlerisch erweiterten Topografie zuzurechnen. Das dort über dem Genfersee erscheinende Bergpanorama mit dem charakteristischen Môle, das Tor zu den Savoyer Alpen und dem Mont-Blanc dahinter gilt als erste topografische Landschaft.⁶ Es wurde ein halbes Jahrhundert zuvor detailreich in spätgotischer Manier gemalt und hatte wohl eine kirchenpolitische Motivation.⁷ Quasi als Nebeneffekt wurde das optische Interesse an der Alpenlandschaft eröffnet. Fritz Schmitt stellt als Kenner der Materie fest, dass die Künstler im Alpenraum und nördlich davon die Landschaft mit einer konkreteren Schweise darstellten und die Berge fokussierten.⁸ Dürer zeigt sich dieser Vorgabe verpflichtet, die er noch in der Petrus-Kathedrale in Genf während seines Aufenthaltes in Basel studiert haben könnte, aber übertrifft sie mit sich deutlich ankündigender persönlicher Darstellungskraft.⁹ Der bedeutende Dürer-Forscher Erwin Panofsky führt an, dass Dürer bewusst während seines über seine Werke nachweisbaren Aufenthaltes in Basel mit dem retardierenden Stil seines Hieronymus-Holzschnittes samt erhaltenem Holzstock,¹⁰ der Dürers eigenhändig angebrachten Namen trägt, an den dort hoch geschätzten Konrad Witz erinnern wollte. Dieser Umstand könnte auch den Stil des Gemäldes beeinflusst haben.¹¹ Trotz dieser soliden Spätgotik keimt in Dürers Werk Neues in den aktivierten Phisiognomien der Akteure und im leichten Sfumato mit Pastell tönen der perspektivisch verstandenen Landschaft, was die umstrittene Zuschreibung an Dürer u. a. rechtfertigt. Das Gemälde entstand während Dürers erster Wanderjahre, die Ostern 1490 begannen und nach Pfingsten 1494 endeten. Sie führten den Lernbegie rigen nach Straßburg, dann über Colmar nach Basel, wo er 1492 über obigen Holzschnitt nachweisbar ist. Eventuell könnte er mit dem einleitend behandelten frühen Gemälde „Die wunderbare Errettung eines ertrunkenen Knaben“, das hinsichtlich seiner Thematik in Ravensburg zu lokalisieren ist, auch diesbezüglichen Kontakten gefolgt sein.¹² Weitere Illustrationen zu Baseler Druckwerken werden ihm in der unmittelbaren Folgezeit zugeschrieben.

Der Vertrag für eine Bilderfolge mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Maria-Magdalena, der von der Priorin des Magdalenen-Klosters an den Steinen in Basel mit dem Maler Hans Herbst 1518 abgeschlossen wurde, überliefert in einer Textquelle die Wertschätzung der Landschaftsmalerei in diesem Kunstraum: „[...] mit hymel und landschafft allercöstliches und artchlichest gemolt werden. [...] item die landschafft verguldet oder versilbret und glasiert, dornoch es sich denn erhoischt.“¹³

Dürers Panorama der Westalpen, das durch seinen Anschluss an die Stilsprache des mit seiner regionalen Landschaft kirchenpolitisch agierenden Konrad Witz noch verhalten wirkt, stellt den Beginn der Mountain-Mania in Dürers Werken

und in jenen seiner Nachfolger gegen die Jahrhundertwende und darüber hinaus dar. Und er sollte dieses Motiv in seinem Frühwerk erfolgreich ausbauen, was ihn nicht nur zum ersten Landschaftsmaler¹⁴, sondern auch zum ersten konsequenten und naturnahen Alpendarsteller erklärt. Seine Motivation dazu war kunstpolitisch und bald kein Ausnahmefall mehr. Die schroffen, hellen Bergkämme prägten als Markenzeichen die Malerei und die Grafik einer Sattelzeit.

Albrecht Dürer und die Alpen

Einen diesbezüglichen Quantensprung macht Dürer auf seinem Wanderweg von Nürnberg südwärts, den er in der zweiten Oktoberhälfte des Jahres seiner Heimkehr 1494 antrat. Am 7. Juli desselben Jahres hatte er während der wenigen Monate seines Heimataufenthaltes Agnes Frey geheiratet. Sein rascher Aufbruch nur drei Monate danach verwundert ein wenig. Es gibt auch immer wieder in der Literatur Versuche, diese erste Italienreise nicht anzuerkennen.¹⁵ Einen Kompromiss trifft Thomas Eser, der Dürers Reise in Trient enden lässt und sie an die ersten Wanderjahre anhängen will: „Trägt man Dürers insgesamt sieben südlichste Reisestandorte auf einer Karte ein, so markieren sie exakt diese – auch historisch so wahrgenommene und beschriebene – Sprachgrenze zwischen deutschem und italienischem Sprachraum.“¹⁶ Auch das Fehlen von Landschaftsansichten auf der weiteren Wegstrecke nach Venedig veranlasst den Autor zu dieser Annahme. War Dürer in dieser Frühzeit also kein Grenzüberschreiter, wie er in seinen „welsch“ Titulierungen vorgab, sondern ein Grenzberührer, aber immerhin in den Trentino, also in die südlichen Ostalpen gelangt? Die gekonnten Landschafts- und Architekturaufnahmen zahlreicher Aquarelle Dürers zeichnen einen klaren Weg mit Ausgangspunkt Innsbruck. Das Aquarell „Innsbruck von Norden“¹⁷ lässt sich durch den gerade sich in Renovierung befindlichen Wappenturm, dessen Vorgängerbau 1494 abbrannte, 1495 noch eingerüstet und 1496 abgeschlossen war,¹⁸ gut auf 1495 datieren und entstand somit wohl auf der Rückreise im Frühjahr. Auf der Hinreise wurde der Brenner überschritten, dem Etschtal gefolgt, dann abgezweigt vor Trient nach Osten ins Val di Cembra, eventuell durch ein Hochwasser bedingt,¹⁹ dann Aufenthalt in Trient, über das auch die Rückreise im Frühjahr 1495 mit Umweg über Arco nahe dem Gardasee erfolgt sein könnte. Diese Abhandlung konzentriert sich auf seinen Aufenthalt im Val di Cembra: Hierbei waren bisher folgende Aquarelle zu nennen: „Welsch Schloss“ (Segonzano)²⁰, „Ansicht eines Felsenschlosses an einem Fluss (Segonzano)“²¹, „Baumgruppe mit Weg im Gebirge“²², „Verfallene Berghütte“²³ und „Welsch pirg (Val di Cembra)“²⁴. Der heute vor Ort angebotene Dürerweg, der Dürers Route nachvollziehen soll, verläuft, ehe er das Val di Cembra erreicht, vom Klösterle über die Ortschaft Laag und die Süd-

westhänge des Madruttbergs zur Schlucht des Laukenbachs und führt weiter über die sogenannte Römerbrücke nach Buchholz. Hier geht es bei einer durch eine Wassermühle angetriebenen Schmiede („Wassermühle im Gebirge mit Zeichner, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett“²⁵) vorbei. Man erreicht über unterschiedliche Wege den Saúch-Sattel und der Vogelfangweide, dem Roccolo. Nun durchwandert man das Val di Cembra und erreicht den Lago Santo. Über den Europäischen Fernwanderweg E5 gelangt man in die Ortschaft Cembra mit einigen Bauernhöfen und Herrenhäusern. Über das Schloss von Segonzano wandert man zu den Erdpyramiden.²⁶ Dürers Aquarelle pendeln zwischen den Kategorien der reinen Topografie und der künstlerisch erweiterten Topografie.

Dieser Beitrag ergänzt zwei weitere Stationen Dürers im Val di Cembra: Es ist zunächst der Lago Santo, ein 1194 m hoch gelegener glazialer Alpensee²⁷, der Dürers bekanntestes Aquarell „Weiher im Walde“²⁸ (Abb. 1) inspiriert hat. Man betritt das sumpfige Ufer des Sees von einer kleinen Anhöhe mit erdig steinigem Boden. Dunkle Stellen bedeuten nahe dem Wasser am Boden durchkommenden Morast. Das sich ausdehnende Grün des Bodenbewuchses leuchtet durch die Einstreuung von blauen Farbflecken phosphoreszierend. Schilfgras bedeckt die Uferzone. Links säumen einige Erdschollen diesen Grund. Rechts begrenzt die Bucht des Gewässers ein kahler, heller Hügelausläufer. Dahinter liegt eine helle Sandbucht. Dort stehen einsam zwei zerfurchte Baumstümpfe in anthropomorpher Formbildung mit einem Ausläufer. Dahinter folgt die lichte Randzone eines Wäldechens aus Rotkiefern²⁹ mit dunkelgrünen Baumkronen, deren Farbe sich ausdehnt und sich zwischen die Stämme schiebt. Es verdichtet sich zunehmend in die Bildtiefe hinein. Am gegenüberliegenden Ufer stehen auf einem kleinen Hügel sieben Baumruinen. Ihre Stämme sind in mittlerer Höhe abgebrochen, wie es bei Sturmschäden zu beobachten ist.³⁰ Die fransigen Enden sind teilweise von den dunkelblauen Wolken übermalt. Dahinter wird ein kahler Hügel mitdürrem Gestrüpp sichtbar. Durch diese Stämme scheinen streifige Bahnen mit hellgrünen Flecken durch, die eine Tallandschaft andeuten. Es wirkt nahezu unpassend für diese apokalyptische Naturstimmung, dass nahe diesem Ufer eine Ente mit ihren Küken schwimmen soll.³¹ Das tiefblaue Gewässer des Sees mündet in eine breite, unfertig dargestellte Braunzone. Über allem glüht der Horizont im Licht einer tiefstehenden Sonne. Orange Lichtstreifen aktivieren sich in ihrer Leuchtkraft durch den Komplementärkontrast zur graublauen Wasseroberfläche und zur sehnhaft gespannten graublauen Wolkenbank. Dieses Waldstück fasziniert durch seine offene Malweise³² und seinen tiefgründigen Stimmungsgehalt.³³ Rudimentär hingeworfene Bildbereiche kontrastieren zu akribisch angeführten Details, die ausreichen, um diese farbdramatisch inszenierte Landschaft zu lokalisieren. Die

Aquarelle dürften teilweise in freier Natur entstanden sein, genauere Ausführungen könnten anschließend im Innenraum erfolgt sein.



Abb. 1 Albrecht Dürer, „Weiher im Walde“, verso: Fragment Himmel bei Einbruch der Nacht, 1494, Aquarell- und Deckfarben, London, British Museum, Inv.-Nr. 5218-167
© British Museum, London.

Die Nürnberger Forschung wollte Dürers Gewässer im Weißensee, tatsächlich ein Weiher, des Erlenstegener Forstes wiedererkennen,³⁴ der der fränkischen Seenplatte angehört. Als besonderes Argument diente das im vorderen Uferbereich entdeckte Silbergras.³⁵ Eine Ortung der zunächst auch die Autorin mit einiger Skepsis folgte. Immer mehr Zweifel meldeten sich an. Keineswegs entsprechen der Sonnenuntergang im Westen, die Höhenlage mit Blick auf ein Tal hinter den Windbruchbäumen sowie ein Überschwemmungsmorast einer derartigen Lokalisierung.³⁶ Ein Besuch des bisher beanspruchten Weißensee im Erlenstegener Forst erbrachte ein negatives Ergebnis. Nicht nur die bereits erwähnten Details, sondern auch die Monotonie einer primär ebenen Landschaft und das trübe Gewässer treffen auf das Aquarell nicht zu. Übrigens weist vor Ort nicht die kleinste Tafel auf dieses bekannte Dürermotiv hin. Wesentlich mehr Übereinstimmungen gibt es mit dem italienischen Alpen-See Lago Santo, der ja den bisher bekannten

Aufenthaltsorten Dürers im Val di Cembra sehr nahe gelegen ist. Hier stimmt die Lage des Gewässers mit dem Sonnenuntergang im Westen überein, ferner findet sich dort das tiefe Blau des Wassers durch die Höhenlage und seine Tiefe von 15 Metern und der Blick auf eine Talebene wie auch das intensive Licht. Das Aquarell könnte aufgrund der Hinweise auf Unwetterschäden auf der Hinreise 1494 entstanden sein.³⁷ Nicht umsonst wird von der Literatur eine Verbindung zum nächstbehandelten Gemälde Dürers hergestellt.³⁸

Als weitere örtliche Entdeckung der Autorin darf Dürers kleines frühe Gemälde „Büßender hl. Hieronymus in Landschaft“³⁹ gelten. Die Zuschreibung an Dürer erfolgte durch David Carritt im Jahre 1957.⁴⁰ Der büßende Heilige kniet in Schrägansicht, den Betrachtenden zugewendet im Vordergrund am Boden. Die Proportionen seines hageren Körpers entsprechen Dürers Frühzeit mit etwas zu großem Kopf und kurzen Gliedmaßen des einleitend behandelten Frühwerks. Er hat die Kardinalstracht vor sich auf den Boden gebreitet, trägt nur mehr ein strahlend blaues Untergewand und stützt sich mit dem rechten Arm auf die aufgeschlagene Bibel. Mit der linken Hand drückt er Steine gegen seine nackte Brust. Vor ihm steckt in einem gespaltenen Birkenstamm ein kleines Kruzifix. Der Vordergrund ist lieblich mit grünenden Pflanzen an einem klaren Bachlauf, an dem sich ein Stieglitz und ein rotbauchiger Vogel aufhalten. Hinter Hieronymus liegt der Löwe ruhig am Boden. Die Raumschieber des Mittelgrundes zeigen über dem Löwen eine Felsformation mit Erdpyramiden. Die Vermutung liegt nahe, dass es jene von Segonzano sind. Der hl. Hieronymus befindet sich somit im Regnana-Tal. Gegenüber erscheint in dessen Wildnis ein Kirchturm mit spitzem Helm, wohl ein Kirchturm aus dem Cembratal, vielleicht die Chiesa di San Pietro in Cembra. Der Ausblick zeigt schneebedeckte Berge (Montagne di Fiemme) im Hintergrund und glühendes Himmelslicht einer tiefstehenden Sonne mit dramatischen Wolkenformationen.⁴¹ Bruno Passamani⁴² verweist nach Walter Koschatzky⁴³ auf die Erdpyramiden auf Dürers Aquarell „Welsch Pirg“ auf dem Dosso di Segonzano im Regnana-Tal, aber nennt nicht jene des Hieronymus-Gemäldes, obwohl sie dort wesentlich besser zu erkennen sind. Diese Entdeckung der Autorin gibt nun erstmals mittels eines Ölgemäldes eine neue weitere Station auf Dürers Reiseweg im Cembra-Tal an und kann mit diesem topografischen Argument auch Carritts Zuschreibung an Dürer bekräftigen. Diese Erdpyramiden erscheinen ferner in Dürers „Selbstporträt mit Landschaft“⁴⁴ mit Dürernamen und der Jahreszahl 1498. Somit kann ihm dieses ausgefallene geologische Motiv mit diesem Vergleich nachweislich zugeordnet werden.

Albrecht Altdorfers Alpenstart im Tennengau

An Dürers innovative Landschafts- und Alpendarstellungen schließt ein Künstler ganz besonders an. Es ist der Regensburger Albrecht Altdorfer. In seinem Fall sind es die Ostalpen. Er war es, „der den Faden weiterspann [...]“.⁴⁵ Auch in der topografischen Erschließung seines Œuvres konnte die Regionalforschung, diesmal waren es eine Salzburger Forscherin und weitere Forscher, punkten.

Nora Watteck, eine Kennerin der Salzburger Geschichte und Volkskultur, veröffentlichte 1964 erstmals ihre Forschungsergebnisse hinsichtlich topografischer Bestimmungen im Werk Albrecht Altdorfers (1480–1538) am Beispiel des Regensburger Altares mit Ansichten Alt-Halleins.⁴⁶ Weitere Ergebnisse erschienen neun Jahre darauf.⁴⁷ Dennoch finden sie bis heute in der Altdorferforschung wenig Niederschlag.⁴⁸ Fritz Moosleitner setzt sich für Wattecks Erkenntnisse ein und stellt sie in der Ausstellung samt Publikation „Albrecht Altdorfer in Salzburg“⁴⁹ mit Ergänzungen und Korrekturen ausführlich vor. Watteck war während ihrer Forschungen bereits eine geraume Zeit in Hallein im Tennengau wohnhaft und verfügte über perfekte Ortskenntnisse. Die Entdeckung von topografischen Ansichten ihres damaligen Wohnortes erfolgte zufällig bei einem Besuch in Regensburg, bei dem sie die Bildfolge des Regensburger Flügelaltares⁵⁰ studierte. Sie ging von der Tafel mit dem letzten Abendmahl des linken innenseitigen Flügels mit der Jahreszahl 1517 aus.⁵¹ Die in einem gotischen Innenraum mit Ausblick angesiedelte Szene zeigt im Fenster mit dem flachen Spitzbogen und dem steinernen Fensterkreuz direkt über Christus einen Blick nach Süden auf den ehemals gotischen Chor vor den Umbauten der Halleiner Pfarrkirche (Dekanatskirche hl. Antonius Eremit) und dem östlich davon gelegenen Pfarrhof (Dechanthof). Die Übereinstimmung mit der realen Gegebenheit (Pfarrhof mit gotischem Portal, heute umgebaut, Schwarzerberg bei Golling und Tennengebirge mit Knallstein) ist überzeugend.

Die „Geburt Christi“ im Mittelteil desselben Altares lässt den Untersberg und den Hohen Göll erkennen, die „Verkündigung mit Maria“ der Flügelaußenseiten den kleinen Nockstein mit dem Gaisberg und die Feste Hohensalzburg.⁵²

Die kolorierte Radierung Altdorfers „Die große Fichte“⁵³ gibt ebenfalls Alt-Hallein vom Egg-Riedl aus wieder mit Blick in nördliche Richtung auf seine Bergwelt mit dem Bannwald bis hin zum Felszahn des Kleinen Barmsteins, wie Watteck es mit profunder Ortskenntnis bis in das kleinste Detail beschreibt.⁵⁴

Die Ansicht Alt-Halleins kehrt auch in Altdorfers Gemälde „Susanna im Bade“⁵⁵ wieder.⁵⁶ Der Untersberg, ein beliebtes, sich mehrmals wiederholendes Bergmassiv bei Altdorfer, scheint ferner in dem „Gebet am Ölberg“⁵⁷ des St. Florianer Se-

bastian-Altares auf. Das Gemälde Altdorfers „Die Heilige Nacht“⁵⁸ verewigt ebenfalls, laut Watteck, eine Ansicht Alt-Halleins, nämlich den Turmvorplatz mit dem ihn beschließenden kleinen Chormeisterhaus, in dem später Franz Xaver Gruber, Komponist des weltbekannten Weihnachtsliedes „Stille Nacht“, wohnen sollte.⁵⁹ Letztendlich entdeckt Watteck noch in Altdorfers Gemälde „Landschaft mit Steg“⁶⁰ den Markt Golling mit Rabenstein, Voreck, Graben in die Kellau, Haarberg, Schwarzerberg und Salzach.⁶¹

Die Werke Albrecht Altdorfers enthalten also künstlerisch erweiterte und auch weiterverwendete Topografien, in denen die Bergmassive des Alpenraumes eine gewichtige Rolle spielen. Man kann sie als Markenzeichen einer neuen naturverbundenen Malweise sehen.

Moosleitner kann die Landschafts- und Architektur-Prospekte samt Standorten der Künstler noch genauer orten und einige Neubestimmungen ergänzen, wie z. B. hinsichtlich der Architektur, besonders gravierend für die Salzburger Bauorschung, Altdorfers „Innenansicht einer Kirche“⁶² als spätromanischer Salzburger Dom. Friedrich Hauffe verweist noch 2007 aufgrund des dargestellten Dreikonchos auf Regensburger Kirchen, trifft aber keine Zuordnung.⁶³

Albrecht Altdorfer hat somit als einer der ersten Künstler der deutschen Renaissance und des Donaustils (Strukturismus)⁶⁴, nun nachweislich durch ein besonderes Erleben des Salzburger Alpenraumes das Faszinosum Landschaft für die bildende Kunst zu nutzen gewusst. Die Ursache seines dortigen Aufenthaltes konnten archivalisch nicht nachgewiesen werden, obwohl eine etwaige Verwandtschaft zu Bischof Georg II. aus einem Landshuter Patriziergeschlecht Altdorfer untersucht wurde⁶⁵ und eine Begründung liefern könnte. Dieser gleichnamige Bischof hatte als Kanzler des Erzstiftes Salzburg seinen Amtssitz in Salzburg im Chiemseehof und eine Sommerresidenz mit Schloss Altdorf, dem Schlossbauern-gut am Adneter Riedl bei Hallein. Albrecht Altdorfers Familie entstammte einem Regensburger Handwerkergeschlecht. Möglicherweise hatte er in Hallein seine Kindheit verbracht, nachdem sein Vater Ulrich Altdorfer das 1478 erworbene Bürgerrecht der Stadt Regensburg im Jahre 1491 zurückgelegt hatte und somit Regensburg verlassen musste. Die verarmte Familie könnte mit dem ungefähr zehnjährigen Albrecht im zinspflichtigen Haus Pfarrgasse Nr. 8 in Hallein, vermittelt durch den Bischof, Quartier genommen haben,⁶⁶ dessen Feuermauer, Fensterausblick und unmittelbare Umgebung von Albrecht Altdorfer festgehalten wird.

Es war auch eine gute Zeit, in der hoch aktiven Kunst-Szene von Salzburg zu lernen, allen voran Michael Pacher, Rueland Frueauf der Ältere und Veit Stoß.

Michael Pacher hat immerhin in seinem St. Wolfgang Flügelaltar⁶⁷ 1475/1481 auf seinen 70 Quadratmetern Tafelmalereien in wenigen Szenen auf die umgebende Landschaft in groben Zügen angespielt,⁶⁸ allerdings noch nicht mit topografischer Genauigkeit. Die Tafel mit dem „Kirchenbau am Abersee“⁶⁹ der Wolgangslegende, die bei geschlossenem Zustand sichtbar wird, zeigt ein Gewässer und Bergmotive, in denen die Forschung den Bürglstein am Ostufer, der den den Abersee (Wolfgangsee) um 200 m überragt, und den 1502 m hohen Sparber der Osterhorngruppe am Südufer über der Ortschaft Strobl zu erkennen glaubt.⁷⁰ Diesem wäre noch im Norden der Falkenstein der Gründungslegende zu ergänzen und ferner die Feststellung, dass in der „Wunderbaren Brotvermehrung“⁷¹ bei halbgeöffneten Altarzustand am Horizont vereinfachte Formen der Kalkalpen-Massive angedeutet werden. So fortschrittlich die dominierenden Architekturen des Pacher Altar-Werkes auch sind, die Landschaft, die eine Nebenrolle spielt, ist es nicht. Aber halten wir es mit Eberhard Hempel und Manfred Koller: „Die Einheit bei größter Mannigfaltigkeit [Cusanus] ist seine Wirkung, um die sich mancher gebracht hat, der mit kunsthistorischen Fragestellungen vor ihn hingetreten ist.“⁷²

Immerhin konnte Albrecht Altdorfers durch die in Salzburg und in seinem Umfeld tätigen, hochkarätigen Künstler so manche Anregung erhalten haben. Allerdings verstarb der mögliche Förderer Bischof Georg II. Altdorf bereits 1495, was einen Weggang Albrechts nach Regensburg bewirkt haben könnte, wo er 1505 das Bürgerrecht erwarb. Doch er sollte immer wieder bis eventuell 1529 mit Aufträgen die Donau südwärts bis nach Wien reisen. Im benachbarten Oberösterreich muss er bereits nach 1500 die Benediktinerabtei Mondsee im Salzkammergut in Oberösterreich erreicht haben, wo als Frühwerke eine Serie von 13 kleinen Holzschnitten entstand. Jene des Hl. Achatius⁷³ und des Hl. Hieronymus⁷⁴ sind mit zwei untereinander gestellten „As“ signiert. In der Nähe hielt er rund 17 Jahre später in seiner „Landschaft mit Burg“⁷⁵ den Traunstein am Ostufer des Traunsees fest. Es ist eine künstlerisch erweiterte Topografie.

Aus dieser Fülle seien zwei Aquarelle eines beidseitig bemalten Blattes herausgegriffen, die sehr genau die Landschaft um Salzburg wiedergeben, was sie zu reinen Topografien erklärt. Es sind dies „Die Stadt Hallein aus südlicher Richtung“⁷⁶ (Abb. 2) und „Blick vom Grabendach des Hauses Pfarrgasse 8 in südlicher Richtung zum Tennengebirge“⁷⁷ (Abb. 3). Die Blätter erscheinen im heutigen Zustand zusammengesetzt und collagiert.⁷⁸ Es handelt sich also nochmals um diese Region im Tennengau, deren Motive im Werk Altdorfers verankert sind. Moosleitner stellt beide topografische Ansichten aufgrund ihrer Hallein-Motive als eigenhändige Arbeiten Altdorfers zur Diskussion.⁷⁹ Das erste Aquarell zeigt den Blick wohl mit Adlerauge nach Norden von der Eggl-Riedler Höhe. So entsteht eine minutiöse

Ansicht von Alt-Hallein mit seiner Pfarrkirche (Dekanatskirche hl. Antonius Eremit) im spätmittelalterlichen Zustand, dem Rathaus, der Stadtmauer und ihren Türmen und Toren sowie der umgebenden Landschaft mit dem markanten Bannwald über der heute nicht mehr erhaltenen Georgskirche am Georgsberg und mit dem Hügel des Gois im Mittelgrund. In der Salzach ist deutlich der Griesrechen auszunehmen. In der Ferne kann man sogar das 1250 als Hof urkundlich nachweisbare Schloss Rif und am Horizont die Feste Hohensalzburg erkennen.



Abb. 2 Anonym, „Die Stadt Hallein aus südlicher Richtung“, Doppelblatt, recto, 1520, Zeichnung mit Aquarell- und Deckfarben, München, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 1983:4 Z © Staatliche Graphische Sammlung München.

Der Gestalter der zweiten Ansichten scheint das Grabendach seines Wohnhauses Pfarrgasse Nr. 8 erklommen zu haben und von dort nach Süden ins Salzachtal bis zum Tennengebirge zu blicken.

Hans Sachs empfiehlt zur Landschaftssicht in „Turmblick“ einen erhöhten Standpunkt: „[...] nach dem wir auff den thurn/ beyde gelassen wurn/ auff dem wir bei de sahen/die landschafft ferr und nahen [...].“⁸⁰

Dennoch scheint das weite Panorama auch auf einem kartografischen Wissen zu beruhen. Das Tennengebirge gehört den Kalkhochalpen an und begrenzt das Salzburger Becken im Süden. Links im Bild wird der Schwarzerberg bei Golling sichtbar. Das Stilbild der beiden Aquarelle ist singulär. Es entspricht nicht den dynamischen Zügen Albrecht Altdorfers, sondern wirkt etwas eingefroren, zeigt den Künstler als akribischen Detailzeichner, der seine Blätter mit Einzelheiten füllt und vervollständigt, ohne einen darüber hinaus gehenden künstlerischen Aspekt anzustreben. Die Himmelszonen bleiben im Gegenzug zur Dichte des Landschaftlichen nahezu leer.



Abb. 3 Anonym, „Blick vom Grabendach des Hauses Pfarrgasse 8 in südlicher Richtung zum Tennengebirge“, Doppelblatt, verso, 1520, Zeichnung mit Aquarell- und Deckfarben, München, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 1983:4 Z © Staatliche Graphische Sammlung München.

Die Recto-Seite zeigt das Datum 1520 in auffälliger Position, nämlich in perspektivischer Anordnung auf einer Steinplatte auf den Kopf gestellt, als hätte man sie vom Bild aus eingetragen. Die Verso-Seite enthält auf einem Ziegel der Feuermauer die ebenfalls auf den Kopf gestellte 20.⁸¹ Beide Aquarelle stehen als reine Topografien und aufgrund ihres Stilbildes mit den ornamental aufgesetzten Hellkringel in der Vegetation sowie auch aufgrund der naiv gestalteten Architekturen in der

Tradition der spätmittelalterlichen Landschaftsdarstellung eines Berthold Furtmeyrs aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Sie wirken steif und penibel und zeigen keine Weiterentwicklung der Ansätze Furtmeyrs zu einer neuen Landschaftssicht. Ihre Qualität ist die topografische Genauigkeit. Allerdings verlangt ihre Problematik auch nach einem längeren Forschungsvorhaben. Bereits Dürers Aquarelle vor der ersten Italienreise unterscheiden sich davon. So ist Dürers Grafik „Der Trockensteig beim Hallertor in Nürnberg“⁸² gut zu vergleichen mit der Hans Pleydenwurff (Werkstatt) zugeschriebenen, kolorierten Federzeichnung „Ansicht einer befestigten Stadt“⁸³. Sie zeigt schon in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts in der Kategorie der Topografie eine großzügige, sich öffnende Raumdarstellung.⁸⁴

Eine Forschungsfrage

Abschließend soll noch eine Beobachtung zur Diskussion gestellt werden, nämlich erscheinen die salzburgischen Alpenmassive des Schwarzerbergs und des Untersbergs Albrecht Altdorfers auch in den Predellen-Malereien des niederösterreichischen Pulkauer Altares⁸⁵? Handelt es sich also um wiederholte Topografien, und bedeutet dies eine Verbindung dieser Werkfolge mit Albrecht Altdorfer, wie es schon für die Illustrationen der „Historia Friderici et Maximiliani“⁸⁶ mehrmals angedacht wurde?

Die Hostienszenen enthalten, ebenso wie die Tafelgemälde des Schreines, überraschend genaue regionale Details von Pulkau und seiner Umgebung, den Bestimmungsort des Altares in Fortsetzung der topografischen Landschaften von Dürer und Altdorfer. Die erste Hostienszene zeigt im Vordergrund als unwirtlichen Ort der Hostienschändung das Haus des Täters, über dem die Kirche zum Heiligen Blut Christi errichtet worden sein soll. Die Akteure finden sich auf einem Vorplatz mit Steinplattenboden ein, zu dem eine flache Stufe führt. Darauf befindet sich ein runder Tisch mit festem, ebenfalls rundem Sockel mit ausgefallener Dekoration, der wie ein heidnischer Opftisch anmutet. Auch der rundbogige Eingang dahinter und ein geborstener Rundbogen wirken ruinös pagan. Im Mittelgrund folgen die giebelständigen Häuser von Pulkau mit verschwimmender Optik. Das Wegwerfen der Hostie wird in einer zweiten Szene im Bründl-Tal vollzogen. Es ist bemerkenswert, dass der Maler der Hostienlegende trotz dem Vorhandensein älterer Versionen⁸⁷ eine weitere Version des Wegwerfens der Hostie im Bründl-Tal bei Pulkau wiedergibt, eventuell sogar entwickelt, also erneut eine regionale Landschaft einbaut. Die von der Pulkau unterwaschenen Felsblöcke vermitteln gemeinsam mit der morbiden Vegetation einen schroffen, destabilisierten Eindruck, der den lokalen Gegebenheiten entspricht. Im Hintergrund sind die Bur-

gen Reichenberg und Neuneck des Pulkau Tales auszunehmen. Auch in den Passionstafeln des Schreines und der Predellen-Flügel wirken lokalhistorische Anspielungen herein: Im „Einzug Christi in Jerusalem“ ähnelt das Stadttor dem Triumphbogen der Pfarrkirche St. Michael in Pulkau. Zu vergleichen sind die einfach gestalteten Kapitell- und Kämpferansätze und die groben, rahmenden Steine an der Bogenstirn. Er erinnert auch an den rundbogigen Eingang des Frevler-Hauses. Links neben diesem Stadttor lässt sich die runde Form des Schwarzerberges im Tennengau mit Ausblick in das Tennengebirge wiederfinden, wie er im „Abendmahl“ des Regenburger Altares dargestellt ist, also ein geografischer Fremdkörper, der aus dem Berg-Repertoire Albrecht Altdorfers gewonnen scheint. „Das letzte Abendmahl“ ist in einen der Säle der Burgen hineinversetzt, die über das Pulkau-Tal blicken und auch im Hintergrund des Hostien-Wegwerfens sichtbar werden. Es zeigt ebenfalls im Fensterausschnitt ein nicht lokales Bergmassiv. Es ist der Untersberg bei Salzburg, der deutlich an seiner nach rechts abfallenden Kammlinie zu erkennen ist, wie ihn Altdorfer im „Ölberg-Gebet“ des Sebastiansaltares 1512/13 (?), (1518) im Stift St. Florian wiedergibt. Dort entspricht seine Ansicht einem Standort im nördlichen Hallein. Es handelt sich also wiederum um einen auffälligen Fremdling mit Herkunftsreport Albrecht Altdorfer. In der „Kreuztragung“ geht es wieder regionsspezifisch weiter und es ist der gotische Chor der Kirche zum Heiligen Blut Christi noch mit niederm Turm zu erkennen. „Die Grablegung“ zeigt im Hintergrund die Burg Hardegg mit dem großen Wohngebäude und den Türmen der Hochburg.⁸⁸ Auf diese Weise demonstriert sich über die örtliche Konkretisierung ein ehrgeiziges Eigenkirchenprojekt dieser Grafschaft.⁸⁹

Es sind somit auch am Beispiel des Pulkauer Heilig-Blut-Altares, eines der Meilensteine des Donaustils (Strukturalismus), eine Vielzahl von kombinierten topografischen Ansichten zu verzeichnen. Sie sind in der Mehrzahl regional, aber auch aus Altdorfers Salzburger Alpenwelt herbeigeholt. Durch das Einbinden in die Bildfolge eines Altarwerkes sind alle gemeinsam als künstlerisch erweiterte Topografien zu verstehen. Sie stehen mit diesem Merkmal in der großen Reihe der Landschaftsdarstellungen Albrecht Dürers und Albrecht Altdorfers, die den Alpen- und Voralpenraum für sich entdeckten. Sein unbekannter Meister, der Alpenmotive in die niederösterreichische Landschaft einbindet, definiert sie sympathetisch⁹⁰ und strukturiert⁹¹ im kurzlebigen Stil einer Sattelzeit.

Somit hat sich mit den Landschafts- und Alpentopografien ein thematischer Nischenbereich der Malerei und der Grafik im Verlauf des 15. Jahrhunderts herausgebildet und ausgebaut. Um die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit erfuhr er eine beachtliche Aufwertung und Weiterentwicklung. Die Landschaftsbilder etablier-

ten sich vielfältig in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das zunehmend naturalistisch wiedergegebene Motivrepertoire der Alpen erwuchs zu einem Markenzeichen der Meister des Donaustils (Strukturismus) und ihrer Nachfolger und bereitete mit diesem aufmerksamen und wertschätzenden Blick in den Formenreichtum der Alpenregionen die Landschaftssicht der folgenden Jahrhunderte vor.

¹ Fritz Moosleitner, Albrecht Altdorfer in Salzburg, Salzburger Landschaft und Architektur in den Werken des Regensburger Malers mit einem Beitrag von Roger Michael Allmannsberger, Ainring 2017 (= Jahresschrift des Salzburg Museum, Bd. 59).

² Albrecht Dürer, „Die wunderbare Errettung eines ertrunkenen Knaben in Bregenz“, um 1492, ohne Signatur und ohne Datum, Fichtenholz, 42 x 50 cm, Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters seit 1952, ohne Inv.-Nr.

³ Margit Stadlober, Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils, Wien, Köln Weimar 2004 (= Götz Pochat (Hg.), Ars Viva Bd. 10), S. 79.

⁴ Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath (Hg.), Albrecht Dürer, Ausstellungskatalog, Wien 2003, S. 134.

⁵ Konrad Witz, „Der wunderbare Fischzug Petri“, 1444, Öl auf Holz, 132 x 155 cm, Genf, Musée d’Art et d’Histoire, Inv.-Nr.: 1843-11.

⁶ Jan Bialostocki, Propyläen Kunstgeschichte, Band 6, Berlin 1967, S. 212.

⁷ Florens Deuchler, Konrad Witz: Der Blick nach Savoyen, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungen der Gesellschaft für Schweizer Kunstgeschichte 36 (1985) H. 3, S. 295–301.

Molly Smith Teasdale, Conrad Witz’s Miraculous Draught of Fishes and the Council of Basel, in: The Art Bulletin 52 (1970) S. 150–156.

⁸ Fritz Schmitt, Berge im Bild. Malerei, Graphik, in: Alpinismus in Bildern. Geschichte und Gegenwart, Wien 1967, S. 133–148.

⁹ Schröder, Sternath (Hg.), Dürer, Ausstellungskatalog, S. 134 ff.

¹⁰ Dürers Holzschnitt „Der heilige Hieronymus in der Studierstube“ wurde als einleitende Illustration für die zweite Ausgabe von Nicolaus Kesslers zweitem Band der Edition der Briefe des Kirchenvaters Hieronymus gefertigt (vgl. Eusebius 1492).

Der originale Holzstock befand sich im Amberbach-Kabinett, einer reichen Kunstsammlung des 15. und 16. Jahrhunderts, die 1661 von der Stadt Basel angekauft wurde und nun den öffentlichen Kunstsammlungen Basel angehört. Da rückseitig der wohl von Dürer eigenhändig aufgebrachte Vermerk „Albrecht Dürer von nörmpergk“ steht, gilt der Stock als frühester Beleg für Dürers Tätigkeit in Basel ab Februar 1492. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, III, München 2004, S. 33.

¹¹ Erwin Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 34.

¹² Schröder, Sternath (Hg.), Dürer, Ausstellungskatalog, S. 134 ff.

¹³ Zitiert nach: Werner Busch (Hg.), Landschaftsmalerei, Berlin 1997 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd.3), S. 74.

¹⁴ Busch (Hg.), Landschaftsmalerei, S. 74.

¹⁵ Katherine Crawford Luber, Albrecht Dürer and Venetian Renaissance, Cambridge 2005, S. 55 ff.

¹⁶ Thomas Eser: ein anderer früher Dürer. Drei Vorschläge, in: Daniel Hess, Thomas Eser (Hg.), Der frühe Dürer, Ausstellungskatalog, Nürnberg 2012, S. 28.

¹⁷ Albrecht Dürer, „Innsbruck von Norden“, r. o. bezeichnet von fremder Hand: I[n]sprug, Dürermonogramm, Aquarell und Deckfaben, 12, 7 x 18,7 cm, Wien Albertina, Inv.-Nr. 3056.

Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936–39, Kat. 66.

¹⁸ Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer, Ausstellungskatalog Albertina, München, London, New York 2019, S. 126.

¹⁹ Karl Theodor Hoeniger, Albrecht Dürer im Etschland. Neue Feststellungen zu seiner ersten Italienreise 1494/95, in: der Schlern 17 (1936), S. 191–197, hier S. 193–194.

²⁰ Albrecht Dürer, „Welsch Schloss“, 1494, bezeichnet von eigener Hand: ein welsch schlos, Dürermonogramm von fremder Hand, Aquarell und Deckfarben über Griffelvorzeichnung, 19,3 x 13,9 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: KdZ 24622. Winkler, Zeichnungen, Kat. 101.

²¹ Albrecht Dürer, „Ansicht eines Felsenschlosses an einem Fluss“, links oben Dürermonogramm von fremder Hand, 1494, Aquarell und Deckfarben, 15,3 x 24,9 cm, Bremen, Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr.: Kl 9. Winkler, Zeichnungen, Kat. 98.

²² Albrecht Dürer, „Baumgruppe mit Weg im Gebirge“, 1494, Dürermonogramm von fremder Hand, Aquarell und Deckfarben, 14,2 x 14,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: KdZ 24621. Winkler, Zeichnungen, Kat. 104.

²³ Albrecht Dürer, „Verfallene Berghütte“, 1494, bezeichnet von fremder Hand: 1514 und Dürer-Monogramm, Aquarell mit leichter Stiftvorzeichnung und Deckweißhöhungen, 37 x 26,5 cm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Cod. F. 264 inf. 19. Winkler, Zeichnungen, Kat. 102.

Die Kontur der Steinmauer rechts im Bild zeigt als oberen Abschluss deutlich ein maskenhaftes Felsengesicht.

²⁴ Albrecht Dürer, „Welsch pirg“, 1494, Aquarell und Deckfarben, 21 x 31,2 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA 1855.99. Winkler, Zeichnungen, Kat. 99.

²⁵ Schröder, Sternath (Hg.), Albrecht Dürer, Ausstellungskatalog, Wien 2003, S. 30.

²⁶ <https://www.castelfeder.info/media/096212e6-bbc8-443f-acf5-e3356cc0a0e1/2021-02-03-castelfeder-journal.pdf> [Zugriff am 20. 9. 2024]

²⁷ https://www.zobodat.at/pdf/Jb-Verein-Schutz-Alpenpfl-Tiere_35_1970_0202-0210.pdf [Zugriff am 11. November 2024]

²⁸ Albrecht Dürer, „Weiher im Walde“, Monogramm A D von anderer Hand, Aquarell- und Deckfarben, 26,2 x 36,5 (37,4) cm, verso: Fragment Himmel bei Einbruch der Nacht, London, British Museum, Inv.-Nr. 5218-167.

Winkler, Zeichnungen, Kat. 114.

Walter Koschatzky, Albrecht Dürer. Die Landschaftsaquarelle. Örtlichkeit, Datierung, Stilkritik, München 1971, Kat. 26.

Walter L. Strauss, The Complete Drawings of Albrecht Dürer, 6 Bde., New York 1974, I, S. 400, 1496/4. Friedrich Piel, Acquarelli e disegni di Dürer, Novara 1992.

John Rowlands, Drawings by German Artists and Artists from German-Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, 1. The Fifteenth Century by Artists Born before 1530, 2 Bde., London 1993, S. 93, Kat. 128.

²⁹ Die Kahlheit der Stämme auch in den Randbereichen und der Astwuchs nach oben lassen eine eindeutige Bestimmung dieser schlanken Koniferen als Rotkiefern zu.

³⁰ Norbert Schneider erkennt nicht den Sturmbruch, sondern gibt eine Versteppung als Ursache für das Absterben der Koniferen links an. „Wie sehr diese trostlose Landschaft verödet und versteppet ist, zeigen die abgestorbenen Baumstümpfe links, die von den sich blau verdunkelnden Wolken der hereinbrechenden Dämmerung hinterfangen werden.“ Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Moderne, Darmstadt 1999, S. 67.

³¹ Renaissance Venice and the North, Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Tizian, Ausstellungskatalog hg. v. Bernhard Aikema, Beverly Louise Brown, Venedig 1999, S. 398.

- ³² Form in progress, Begriffsdefinition von Margit Stadlober, Die Landschaftsdarstellung Albrecht Altdorfers. Idee und Form, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, hg. v. Christoph Wagner, Oliver Jehle, Regensburg 2012, S. 81–89, hier S. 82 f.
- ³³ Walter Koschatzky, Albrecht Dürer. Die Landschaftsaquarelle, München Wien ²1972, Katalog Nr. 26.
- ³⁴ Schröder, Sternath (Hg.), Dürer, S. 206.
- ³⁵ Stadlober, Wald 2004.
- ³⁶ Margit Stadlober, Der Wald in der bildenden Kunst, in: zur debatte 52 (2022), H. 3, S. 89–94, hier S. 91.
- ³⁷ Hoeniger, Dürer, S. 191–197, hier S. 193–194.
- ³⁸ Schröder, Sternath (Hg.), Dürer, S. 212.
- ³⁹ Albrecht Dürer, „Büßender hl. Hieronymus in Landschaft“, 1494, verso: Himmelskörper vor nächtlichem Himmel, Öl auf Birnholz, 23,1 x 17,4 cm, London, The National Gallery, Inv.-Nr. 6563.
- ⁴⁰ David Carritt, Dürers's St. Jerome in the Wilderness, in Burlington Magazine 9 (1957), S. 363–366.
- ⁴¹ Stadlober, Wald 2004, S. 88.
- ⁴² Bruno Passamani, Gotico e Rinascimento. Arte, Religione e Scienza, Natura ed Idea in Albrecht Dürer. La sua arte e gli Italiani, in: Albrecht Dürer. 1471–1528, Ausstellungskatalog, Venedig, 2002, S. 11–31, hier S. 16.
- Bruno Passamani, Gli acquerelli trentini-problemi di identificazione e di cronologia, in: Armando di Zambotti, F. Pivetti (Hrsg.), Albrecht Dürer, Viaggiatore nel continente dell'arte. Un itinerario europeo. Acquique secoli dal passaggio in Italia, 1494/95 – 1994/95, Ausstellungskatalog, Trent 1997, S. 9–34.
- A. Rusconi, Per l'Identificazione degli acquerelli tridentini di Alberto Durero, in: Die Graphischen Künste, NF 1, n. 4 (1936), S. 121–137.
- ⁴³ Koschatzky, Dürer, Nr. 26.
- ⁴⁴ Albrecht Dürer, „Selbstportrait mit Landschaft“, rechts unter dem Fenster die Jahreszahl 1498, darunter Monogramm und Inschrift: Das mal Ich nach meiner Gestalt/ ich war sex und zwanzig Jor alt/ Albrecht Dürer, Öl auf Holz, 52 x 41 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. P021179.
- ⁴⁵ Koschatzky, Dürer, Nr. 26.
- ⁴⁶ Nora Watteck, Der Pfarrhof von Hallein auf einem Altarbild Albrecht Altdorfers, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 104 (1964), S. 139–142,
https://www.zobodat.at/pdf/MGSL_104_0139-0142.pdf [Zugriff am 5. November 2024].
- Nora Watteck, Hallein und seine Umgebung auf Werken von Albrecht Altdorfer, in alte und moderne Kunst 18 (1973), H. 126, S. 1–8.
- ⁴⁷ Watteck, Hallein, S. 1–8.
- ⁴⁸ Sabine Haag, Guido Messling (Hg.), Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500, Ausstellungskatalog KHM Wien, München 2015, S. 120.
- Fritz Moosleitner (Hg.), Albrecht Altdorfer in Salzburg. Salzburger Landschaft und Architektur in den Werken des Regensburger Meisters. Mit einem Beitrag von Roger Michael Allmannsberger, Ainring 2017 (= Jahresschrift des Salzburg Museums 59).
- ⁴⁹ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 11.
- ⁵⁰ Albrecht Altdorfer, Werkstatt, Flügelaltar aus der Regensburger Minoritenkirche, 1517, Fichtenholz, Mitteltafel 135,3 x 125,6 cm (Tafelmaß), Flügel (gespalten) je ca. 135,4 x 58,3 cm, Regensburg, Historisches Museum, KN 1992/35, geöffneter Zustand: Mitteltafel: Geburt Christi, linker Flügel: Das letzte Abendmahl, datiert auf der Sockelleiste der Bank 1517, rechter Flügel: Auferstehung Christi, geschlossener Zustand (Tafeln abgespalten): Linker Flügel: Engel der Verkündigung, rechter Flügel: Maria der Verkündigung.
- ⁵¹ Watteck, Pfarrhof, S. 139 ff.
- ⁵² Watteck, Pfarrhof, S. 139 f.
- ⁵³ Albrecht Altdorfer, „Die große Fichte“, vor 1522, mit Namenszeichen, Radierung, aquarelliert, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1926/1779, weitere Abdrucke befinden sich in Berlin, Cambridge, Coburg, Plymouth.
- ⁵⁴ Watteck, Hallein, S. 3 ff.

⁵⁵ Albrecht Altdorfer, „Susanna im Bade und die Steinigung der beiden Alten“, bezeichnet unten links mit dem Monogramm AA (verbunden) auf einem Baumstamm und der Jahreszahl 1526, Öl auf Lindenholz, 74,8 x 61,2 cm, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr.: WAF 698.

⁵⁶ Watteck, Hallein, S. 6.

⁵⁷ Albrecht Altdorfer, „Das Gebet am Ölberg“, Sebastiansaltar, St. Florian, Innenseite des linken Außenflügels, rechts oben die Jahreszahl 1518, Fichtenholz, 128,5 x 94 cm, Stift St. Florian, Neue Galerie, HK/9/ohne Inv.-Nr.

⁵⁸ Albrecht Altdorfer, „Die Heilige Nacht“, um 1518/20, mit dem Namenszeichen auf dem Mauerstück unter dem Christuskind, Lindenholz 44,3 x 36 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr.: 2716.

⁵⁹ Watteck, Hallein, S. 6.

⁶⁰ Albrecht Altdorfer, „Landschaft mit Steg“, 1516, ohne Namenszeichen und Jahreszahl, Öl auf Pergament aufgebracht auf Eichenholz, 42,1 x 35,1 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr.: NG 6320.

⁶¹ Watteck, Hallein, S. 1–8.

⁶² Albrecht Altdorfers „Innenansicht einer Kirche“, um 1518/20, Federzeichnung in Schwarz, in Grau laviert, 21,2 x 13,8 cm, Erlangen, Grafische Sammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (B 811).

⁶³ Friedrich Hauffe, Architektur als selbständiger Bildgegenstand bei Albrecht Altdorfer, Weimar 2007, S. 29 ff.

⁶⁴ Haag, Messling (Hg.), Fantastische Welten, S. 230.

⁶⁵ Stadlober, Wald, S. 35 ff.

⁶⁶ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 93 ff.

⁶⁷ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 12.

⁶⁸ Lukas Madersbacher, Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen, Bozen 2015, S. 210–276.

⁶⁹ Leo Andergassen, Retabelform und Retabelentwicklung bei Michael Pacher. Genese und Funktion des Flügelretabels in Tirol, in: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1498–1998, Ausstellungskatalog, Augustiner-Chorherrenstift Neustift, Südtirol 1998, S. 49–69.

⁷⁰ Michael Pacher, Altar von St. Wolfgang, um 1475/1481, „Kirchenbau am Abersee“, Außenseite, Fichtenholz, 177 x 141 cm, St. Wolfgang am Wolfgangsee, Pfarrkirche.

⁷¹ Madersbacher, Pacher, S. 236.

⁷² Michael Pacher, Altar von St. Wolfgang, um 1475/1481, „Wunderbare Brotvermehrung“, halbgeöffneter Zustand, Fichtenholz, 177 x 141 cm, St. Wolfgang am Wolfgangsee, Pfarrkirche.

⁷³ Eberhard Hempel zitiert nach: Manfred Koller, Kunstgeschichtliche Ergebnisse der Untersuchungen, in: Manfred Koller, Norbert Wibiral, Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchungen, Konserverierung und Restaurierung 1969–1976, Graz 1981 (= Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XI), S. 213–226, hier S. 213.

⁷⁴ Albrecht Altdorfer, „Der heilige Achatius“, Holzschnitt, koloriert, 3,2 /3,1 cm x 3/3,1 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1926/1788.

⁷⁵ Albrecht Altdorfer, „Der heilige Hieronymus“, Holzschnitt, koloriert, 3,1 x 3,1 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1926/1791.

⁷⁶ Albrecht Altdorfer, „Landschaft mit Burg“, um 1517/19, signiert Mitte oben mit „AA“, kolorierte Radierung, 10,9 x 15,3 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr.: DG1926/1780,
[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1926/1780\]&howtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1926/1780]&howtype=record) [Zugriff am 5. November 2024].

⁷⁷ Anonym, „Die Stadt Hallein aus südlicher Richtung“, Doppelblatt, recto, datiert Mitte rechts unten 1520 auf Steinplatte auf den Kopf gestellt, Pinsel in Aquarell- und Deckfarben, 20,4 x 31,0 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 1983:4 Z.

⁷⁸ Anonym, „Blick vom Grabendach des Hauses Pfarrgasse 8 in südlicher Richtung zum Tennengebirge“, Doppelblatt, verso, datiert Mitte rechts unten 20 auf Mauerstein auf den Kopf gestellt, Zeichnung mit Aquarell- und Deckfarben, 20,4 x 31,0 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 1983:4 Z.

⁷⁸ Recto ist eine in der linken Randzone und in der Mitte zusammengesetzte Doppelseite. Ihre rechte Hälfte ist beidseitig aquarelliert. Die Rückseite hat auf der zweiten und linken Hälfte eine Aufklebung, wobei mittig ein geringer Substanzverlust entstanden ist. Diese Manipulation wird als später eingestuft. Erwerbungen 1982–1989. Ankäufe und Geschenke - eine Auswahl, Ausstellungskatalog, Staatliche Graphische Sammlung München, München 1990/91, S. 23 und Katalogkarte.

⁷⁹ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 61 ff.

⁸⁰ Zitiert nach: Busch (Hg.), Landschaftsmalerei, S. 76.

⁸¹ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 61 ff.

⁸² Albrecht Dürer, „Der Trockensteig beim Hallertor in Nürnberg“, 1496, kolorierte Federzeichnung, 16 x 32,3 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr.: 3065 D 43.

Winkler, Zeichnungen, Kat. 223.

⁸³ Hans Pleydenwurff (Werkstatt), „Ansicht einer befestigten Stadt“, um 1460/62, kolorierte Federzeichnung, Erlangen, Graphische Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg, Nr. B 139.

⁸⁴ Weitere überzeugende Vergleichsbeispiele in: Hess, Eser (Hg.), Der frühe Dürer, S. 395 ff.

⁸⁵ Der Hochaltar der Heilig-Blut-Kirche zu Pulkau zeigt ein umfassendes Bildprogramm in Holzskulpturen und Malereien mit einem zentralen Schmerzensmann, umgeben von Maria und Schutzheiligen sowie Passion und Hostienlegende. Die Passion beginnt mit dem Einzug Christi in Jerusalem und dem letzten Abendmahl in den Malereien der äußeren Predellen-Flügel links und rechts, wird über die Malereien der Schrein-Flügel (außen: Ölberg links unten, Gefangennahme rechts oben, Christus vor Pilatus links oben, Geißelung rechts unten, innen: Ecce homo links unten, Handwaschung rechts oben, Kreuztragung links oben, Kreuzigung rechts unten) vorgetragen und endet wieder mit Kreuzabnahme und Grablegung in den inneren Predellen-Flügeln links und rechts. Die Hostienlegende erscheint als Lokalbezug in den Malereien der Staffel-Wangen. Der Altar ist 10 m hoch und bei geschlossenen Flügeln drei Meter breit. Die Tafeln sind aus Fichtenholz und im Bereich des Schreines 162 x 124 cm, in der Predella 151 x 58, 157 x 51 bzw. 105 x 48,5 cm groß. Weitere Werkanalyse: Margit Stadlober, Der Hochaltar der Heiligblutkirche zu Pulkau, phil. Diss., Graz 1982 und dieselbe, Der Hochaltar der Heiligblutkirche zu Pulkau, in: Das Münster 37 (1984), H. 3, S. 235–237.

Anton Reich, Pulkau und seine Kirchen und seine Geschichte, Wien 1963 (= Österreich Reihe 195/197).
Herbert Puschnik, Pulkau. Geschichts-, Kunst- und Kulturführer, St. Pölten 1984.

⁸⁶ Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalereien, Druckgraphik. Ausstellung zum 450. Todesjahr Albrecht Altdorfers, Ausstellungskatalog, Berlin 1988, S. 68 ff.

⁸⁷ „Im Gedenkbuch der Pfarre Pulkau Tomus I ist auf S. 33 vermerkt, daß sich auf der Außenseite über dem Eingang der Kirche zwei Bilder befinden, die sich auf die Gründung der Kirche beziehen. Unter dem einen wäre zu lesen: „Die Priesterschaft erhab das heilige Sakrament aus dem Dunge“, darüber: „Renoviert anno 1794 durch Gutthäter“ (teilweise heute noch lesbar!); unter dem zweiten Bild wird der Hostienschändung Erwähnung getan: „Die Frevler zerstachen das hl. Sakrament, es blutete und das Kind Jesu war sichtbar über ihnen“; anno 1338. Die zwei Bilder und die Aufschriften sind unterdessen verschwunden.“ (Reich, Pulkau, S. 54 f.)

„Im Jahre 1914 wurden von Dr. Anselm Weißenhofer aufgrund alter Notizen Teile alter Fresken (1485) freigelegt, wobei folgende Inschrift zum Vorschein kam: „Anno Domini MCCCLXXXV achcihiisten iar hat lasse mache der erber Niklas Randorfer dis gemel“. Diese gotischen Fresken stellten die Szene dar, wie die gefundene blutende Hostie in feierlichem Zuge in die Michaelskirche gebracht wird. Unterhalb der Fresken befanden sich jene Ölmalereien, die im 17. Jh. über ältere Fresken gemalt worden waren [...]. Sie zeigten interessante kulturhistorische Details aus dem 17. Jh. Unter anderem ist die in Bau befindliche Blutkirche mit niederm Turm dargestellt [...]. Die Fresken wurden 1919 mit einer Mörtelschicht überdeckt und sind wahrscheinlich für immer verloren.“ (Puschnik, Pulkau, S. 45.). Anselm Weißenhofer, die Heiligblutkirche in Pulkau, in Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich (1925), XXIV Jahrgang, Nr. 2, S. 46.

⁸⁸ Puschnik, Pulkau, S. 48.

⁸⁹ Die Kirche zum Heiligen Blut Christi, im Urbar der Herrschaft Retz-Hardegg von 1443 als die Niedere Kirche bezeichnet, diente dieser Grafschaft als ein ehrgeiziges Eigenkirchenprojekt. 1379 war zudem noch an die Ansiedlung der Minoriten in diesem Zusammenhang gedacht. Laut der Bulle des Papstes

Bonifaz IX. vom 19. April 1396 wurde die Vollendung und die Dotation der Corpus-Christi-Kapelle in Pulkau bewilligt und dem Grafen von Hardegg die Ausführung der Stiftung übertragen. 1397 wurde der Bau vom Grafen Maidburg-Hardegg abgeschlossen (Herbert und Herta Puschnik, Pulkau. Stadtgeschichte, Kunst, Kultur, Horn 1998, S. 111 ff.). Dieser herrschaftliche Bezug dürfte auch für die Hostienlegende verantwortlich sein und das Fehlen von einer Stiftungsurkunde im kirchlichen Bereich erklären, der an der Echtheit des Hostienwunders zweifelte. 1430 übergab Graf Michael von Hardegg unter dem Vormund Herzog Albrecht V. die Kirche zum Heiligen Blut Christi mit allen Rechten und Gütern dem Schottenstift mit urkundlicher Bestätigung vom 4. September 1468 (A. Reich, Pulkau, S. 124.). 1481 wurde die Grafschaft Hardegg landesfürstlich. 1494 übergab Kaiser Maximilian I. Sigmund und Heinrich von Prüschenk Stettenberg die inzwischen verwäiste Grafschaft, nun Reichsgrafschaft Hardegg. 1499 wurde sie gemeinsam mit Pulkau und Therasburg vom Pfandinhaber an Graf Heinrich von Prüschenk übergeben. Das ist das unmittelbare zeitliche Vorfeld des Heilig-Blut-Altares, der diese Herrschaftsgeschichte mit den Burgendarstellungen aufgreift.

⁹⁰ Stadlober, Wald, S. 51 ff.

⁹¹ Stadlober, Wald, S. 35 ff.